

VU Research Portal

God, meester in de kunsten

Stoker, W.

2006

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Stoker, W. (2006). *God, meester in de kunsten*. Vrije Universiteit.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

God, meester in de kunsten

Een herweging van de theologische esthetiek

Mijnheer de rector, dames en heren

Sommigen reageren wat verbaasd dat een theoloog de leerstoel esthetiek bezet, een leerstoel die de theologische faculteit gezamenlijk heeft met de faculteiten Wijsbegeerte en Letteren. Wat heeft in deze (post)moderne tijd theologie met esthetiek te maken? Of wat breder gesteld wat hebben kunst en religie in onze tijd met elkaar te maken? Ik wil dit uur laten zien dat esthetiek, als leer van het schone, als theorie en filosofie van de kunstvormen (Van Dale), ook een onderdeel van de christelijke theologie is.¹ Als theologische esthetiek is het één van de disciplines waarin de theologie zich binnen de cultuur positioneert, meer in het bijzonder als het vak waarin gereflecteerd wordt op kunst en literatuur in hun betekenis voor religie, kerk en theologie.

De vraag of kunst en religie voor elkaar van belang zijn, wordt zowel vanuit de kunst als vanuit de religie soms negatief beantwoord. Wat de kunst betreft – in mijn titel gebruik ik het meervoud omdat er tal van kunsten zijn maar gemakshalve spreek ik meestal over kunst met deze gemaakte aantekening – is er in Nederland anders dan in Duitsland, Engeland of de Verenigde Staten vaak een stilzwijgen over religieuze thema's in de kunsten. Joost de Wal deed onderzoek naar Nederlandse beeldende kunst en religie van 1945-1990. Hij schrijft:

in Duitsland en de Verenigde Staten werd (en wordt) door kunsthistorici, theologen en critici ruim aandacht besteed aan de religieuze thematiek in het werk van vooraanstaande hedendaagse kunstenaars, maar in Nederland gebeurt dat – uitzonderingen daargelaten- eigenlijk niet.²

De Wal concludeert na zijn onderzoek dat

religie een belangrijker rol in de naoorlogse kunst [speelt] dan een gereputeerde overzichtsstudie als *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945* (1984) doet geloven. Die studie, die een volwaardig overzicht geeft van de stilistische tendensen uit de periode 1945-1980, gaat geheel voorbij aan kunst en religie. Dit wordt niet gerechtvaardigd door de vele voorbeelden van christelijke kunst ... en de uiteenlopende verwijzingen naar andere religies in het werk van vooraanstaande schilders en beeldhouwers.³

¹ Voor de term esthetiek verwijs ik naar de handboeken (*The Routledge Companion to Aesthetics*, B.Gaut, D McIver Lopes (red.), London: Routledge 2002; *Aesthetics and the Philosophy of Art, the Analytic Tradition, An Anthology*, (P. Lamarque, S. H. Olsen (red.), Oxford: Blackwell 2004; Ästhetik, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin: De Gruyter 1977, deel 1, 544-572. Zie voor de term theologische esthetiek: R. Viladesau, *Theological Aesthetics, God in Imagination, Beauty and Art*, Oxford: Oxford University Press 1999, hfdst. 1.

² J. de Wal, *Kunst zonder kerk*, Amsterdam: University Press 2002, 17.

³ De Wal, a.w. , 248.

Weigering om religieuze thema's aan de orde te stellen treft men ook aan bij de bekende Amerikaanse kunsttheoreticus Clement Greenberg.⁴ Hij staat de kunsttheorie van het formalisme voor. De enig juiste maatstaf om een kunstwerk te beoordelen is de vorm en niet de inhoud. De kunstenaar dient gebruik te maken van de kracht van het medium waarmee hij werkt en invloeden van andere kunsten zoals literatuur te vermijden. Het gaat in de schilderkunst alleen om de mogelijkheid die het schilderdoek zelf geeft. Dat is de platheid van het doek, de tweedimensionaliteit en daarmee is een illusoir diepteperspectief dat vanaf de Renaissance gebruikelijk is geworden, afgewezen. Greenberg pleit zo voor zuiverheid van de eigen kunstvorm en wijst bovendien af dat een schilderij een inhoud of thema heeft. Het zal duidelijk zijn dat er in deze opvatting van formalisme en purisme weinig ruimte is voor de mogelijke religieuze en spirituele inhoud of betekenis van een schilderij, ook al wordt die wel beoogd door de schilder zoals blijkt uit titel of begeleidend commentaar. Kunst is autonoom en aan haar horen geen theologische vragen te worden gesteld.

Ook vanuit de theologie en de kerk wordt een positieve verbinding tussen religie en de kunsten met argwaan bekeken. In 1948 verscheen de laatste Index Librorum Prohibitorum. Meer dan 6000 boeken beschouwde de Heilige Stoel als verderfelijk. Deze visie is wel door het Tweede Vaticaans Concilie van de jaren '60 gewijzigd. Het concilie gaf ruimte voor culturele emancipatie. In *Gaudium et Spes* (1965) staat te lezen dat: "...literatuur en kunst op haar eigen wijze van groot belang [zijn] voor het leven van de Kerk".⁵ Wat de protestantse theologie in Nederland betreft is de ethische theologie met haar openheid naar de cultuur toe overschaduwde door de dialectische theologie van Karl Barth. Men kan zich afvragen of met Barth's kritiek op de liberale theologie en op het cultuurprotestantisme van zijn leermeesters niet het kind met het badwater is weggegooid. De culturele dimensie van het christelijk geloof is in Nederland vanuit de protestantse kerken en theologie stiefmoederlijk bedeed, ondanks de tegenstroom van G. van der Leeuw, H.R. Rookmaaker, C.W. Mönnich, Regn. Steensma, M. Barnard en anderen. Wij noemen de Nederlandse cultuur dan wel een cultuur van dominees en kooplui, maar in feite is de theologie thans in de openbare sfeer nauwelijks een serieuze gesprekspartner, laat staan van de kunst.

De geschetste situatie is de bedding waarin de vraag ontstaat waarom een theoloog de leerstoel esthetiek bekleedt. Vanmiddag wil ik een ander licht werpen op de relatie kunst en religie. Men kan die relatie vanuit verschillende gezichtshoeken aan de orde stellen, vanuit de kunst of vanuit de religie. Vanuit de kunst gebeurde dat bijvoorbeeld in de Duitse romantiek waarbij kunst religie vervangt voorzover beweerd wordt dat in de kunst het 'absolute' wordt 'gerealiseerd' en men alleen in de kunst de hoogste waarheid

⁴ Zie voor het nu volgende: C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon* (1940), in: *Pollock and After, The Critical Debate*, F. Francina (red.) London: Routledge 2002, 60-70. C. Greenberg, *Modernist Painting* (1965), in: *Modern Art and Modernism, A Critical Anthology*, F. Francina e.a (red.), London: Paul Chapman 1982, 5-10.

⁵ *Gaudium et Spes*. Pastorale constitutie over de kerk in de wereld van onze tijd, Hilversum: Gooi & Sticht 1966, 143.

kan bereiken. Ik bespreek de relatie kunst en religie vanuit de religie en wel vanuit de christelijke religie. De meer specifieke formulering van de probleemstelling zal ik gaandeweg geven. Om duidelijk te maken waarom kunst en religie positief op elkaar zijn te betrekken, stel ik eerst de vraag wat het waardevolle van kunst is. Ik tast af of er een basis is waarop kunst en religie elkaar kunnen ontmoeten. Als er zo'n basis is, laat ik vervolgens zien hoe men in de theologische esthetiek kunst en religie op elkaar betreft. Het zal blijken dat ik mij daarbij niet zomaar kan aansluiten. Daarom geef ik tenslotte aan hoe ik zelf te werk zou willen gaan in de theologische esthetiek.

1. Wat is het waardevolle van kunst?

Wat is het waardevolle van kunst? David Hume en Immanuel Kant zien dat in het geven van genoeg.⁶ Een schilderij, een gedicht of muziekstuk is goed als het genoeg geeft. Genoegens kunnen echter heel verschillend zijn. Zo gaat het bij kunst als entertainment om een plezierig avondje uit, terwijl een toneelstuk van Beckett een intellectueel genoeg kan zijn. Vele dingen in het leven geven ons genoeg die we niet als kunst beschouwen zoals sport of een vakantie. Daarom zegt het geven van genoeg nog te weinig om het genoeg dat kunst geeft te onderscheiden van het genoeg dat andere zaken ons geven. Kant doet daarom het voorstel om het genoeg dat kunst geeft nader te specificeren als genoeg dat te danken is aan de schoonheid die kunstwerken geven. Het schone omschrijft hij als 'belangeloos genoeg'.⁷ We kijken naar de appels die Cézanne schilderde niet vanuit het belang om onze honger ermee te stillen. Nee, het belangeloos kijken naar Cézannes stillevens met appels betreft zijn schoonheid waaraan we genoeg beleven.

Bestaat het waardevolle van kunst in *schoonheid*? Wie is niet onder de indruk van de beelden van de Griekse beeldhouwer Praxiteles, Giotto's fresco's in de Scrovegni-kapel in Padua of Raphaëls portret van een jonge vrouw? Er zijn echter verschillende bezwaren om schoonheid als de centrale waarde van kunst te zien. Allereerst zijn de bronnen van schoonheid heel uiteenlopend en niet beperkt tot kunst, zoals een zonsondergang, een fraai gebouw dier of mens, of het stijlvol ontworpen keukengerei. En verder, wat is schoonheid? In Plato's dialoog over het schone vraagt Socrates aan Hippias: "leer me dan eens, op afdoende wijze, wat het schone op zichzelf is. Tracht zo secuur mogelijk op mijn vragen te antwoorden".⁸ Aan die eis is moeilijk te voldoen. Wel zijn er opvattingen van schoonheid gegeven die een nauwkeurige omschrijving geven zoals schoonheid als harmonie en evenredige verhouding tussen de delen of schoonheid als glans. Het blijkt echter dat de vraag wat schoonheid is, verschillend wordt beantwoord afhankelijk van tijd, plaats en cultuur.⁹ De diversiteit aan opvattingen van

⁶ D. Hume, *Of the Standard of Taste*, in: D. Hume, *Essays Moral, Political and Literary*; I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*.

⁷ Kant, a.w., deel 1 par. 2.

⁸ Plato, *De Grote Hippias* 286d,e (vertaling X.de Win).

⁹ Dat is de stelling van Eco in zijn: U. Eco, *On Beauty, A History of a Western Idea*, London: Secker & Warburg 2004.

schoonheid kan men niet zo maar beslechten door één opvatting als de normatieve te beschouwen. Hoe problematisch het is om schoonheid als kenmerkend voor kunst te zien blijkt eruit dat sommige kunstperiodes of kunststromingen schoonheid helemaal niet als beslissend kenmerk zien. Bij 'de schriftloze volken is kunst en leven een eenheid en gaat het niet om een esthetisch waarderen van de dingen. Kunst heeft daar een religieuze functie en godenbeelden zijn zelfs beter als ze lelijk zijn in plaats van schoon.¹⁰ Luistert men naar de atonale muziek van Arnold Schönberg, dan zullen sommigen zoals ik er gefascineerd door zijn, maar daarbij roep ik niet meteen uit 'wat mooi'. Heeft 'schoonheid haar gezicht niet verbrand' door het geweld van de beide Wereldoorlogen? De *Guernica* van Picasso is een indrukwekkend schilderij, maar velen zullen deze symboliek van het geweld van de Tweede Wereldoorlog niet direct als schoon aanduiden. Avant-gardekunst in de 20e eeuw heeft de traditionele opvattingen van schoonheid van harmonieuze vormen geprovoceerd. Het gaat niet om schoonheid, maar om de wereld met verschillende ogen te bekijken, archaïsch, kubistisch, surrealistisch of een presentatie van alledaagse objecten in onverwachte contexten. Bovendien is ook het lelijke deel geworden van de esthetische ervaring.¹¹

Anderen zoeken het waardevolle van kunst niet in schoonheid, maar in de invloed van kunst op ons gemoed, op onze *stemming en emotie*. Aristoteles wees erop hoe de tragedie de emoties van 'medelijden en angst' bij het publiek oproepen. De tragedie laat de rampzalige gevolgen zien van bepaalde handelingen en doet dat op zo'n wijze dat deze emoties bij het publiek worden gezuiverd.¹² Leo Tolstoj sluit hierbij aan en meent dat het in kunst niet gaat om schoonheid, maar om het opwekken van morele gevoelens, om gevoelens van naastenliefde en solidariteit.¹³ Het sterke van deze opvatting is dat zij benadrukt dat kunst een vorm van communicatie is. Kunst heeft een sociaal karakter. Het bezwaar van deze opvatting is dat kunst alleen met gevoel en emotie te maken zou hebben. Ook dienen we kunst niet met moraal te verwarren.

Genoegen, schoonheid, uitdrukking geven aan emotie bij de kunstenaar of bij het publiek zijn onmiskenbaar belangrijke waarden van de kunst, maar deze waarden verklaren nog niet waarom vooral grote kunstwerken zoveel indruk maken en invloed hebben. Eén waarde die dat mijns inziens kan verklaren, heb ik nog niet genoemd. Dat is de waarde die bestaat in het *geven van inzichten*. Shakespeare's *Othello* geeft ons inzicht in jaloezie; Picasso's *Guernica* verbeeldt de vervreemding die huiveringwekkend oorlogsgeweld oproept. Messiaens *Diptyque* vertolkt op het orgel de tegenstelling van het aardse leven vol onrust en het eeuwig leven, het paradijs vol geluk. De voorbeelden laten zien dat ik met het geven van inzichten niet bedoel wat wel didactische kunst wordt genoemd, zoals in de Middeleeuwen bijvoorbeeld kunst als de bijbel van de armen fungeerde.

¹⁰ G. van der Leeuw, *Wegen en Grenzen*, Amsterdam: Paris 1948, 219.

¹¹ M. van Nierop, Kitsch en andere lelijkheid, in: *Mooie dingen*, over de esthetica van het object, M. van Nierop e.a. red., Meppel/Amsterdam: Boom 1993, 50-60.

¹² Aristoteles, *Poëtica* VI 49b24.

¹³ L. Tolstoj, *What is Art?* in: *The Philosophy in Art*, Readings Ancient and Modern, A Neill & A. Ridley (red.), Boston: Mc Grawhill 1995, 506-522.

Daarin gaat het om kunst als illustratie bij theologische inzichten van de kerk. Het gaat mij om een andere opvatting en wel dat kunst op eigen wijze verrassende of nieuwe inzichten geeft. Kunst geeft zoals deze voorbeelden aangeven op *andere* wijze inzicht dan de wetenschappen. Verwijzend naar de genoemde voorbeelden wordt jaloezie ons anders getoond dan de psychologie dat doet; het geweld van het bombardement op Guernica op 26 april 1937 wordt anders opgeroepen dan de geschiedschrijving doet en Messiaens vertolking in klank is heel anders dan het spreken van de christelijke dogmatiek. Het verschil ligt erin dat kunst dankzij verbeelding inzicht geeft. Dankzij verbeelding is er sprake van een eigen figuratie van de werkelijkheid. De schilder, aldus Merleau Ponty, bootst niet de werkelijkheid na, maar distilleert er het fijnste uit en geeft een nieuw zicht. Zo visualiseert de schilderkunst de grondtrekken van de dingen en ontwerpt een eigen wereld. “Het zien van de schilder is een voortdurend geboren worden”.¹⁴ In literatuur gebeurt iets soortgelijks. Het gedicht, het verhaal of een roman roepen een eigen wereld op, de ‘wereld van de tekst’ (Ricoeur). Nelson Goodman spreekt ten aanzien van kunst in het algemeen over manieren om een wereld te maken, over wereldversies. Zijn stelling in zijn *Ways of Worldmaking* is “that the arts must be taken no less seriously than the sciences as modes of discovery, creation, and enlargement of knowledge in the broad sense of advancement of the understanding”.¹⁵ Doordat kunstwerken werelden kunnen scheppen, brengen ze hun eigen verwijzing mee. Met de term exemplificatie laat Goodman zien hoe bijvoorbeeld bewegingen van de dans geen normale of vertrouwde activiteiten exemplificeren, maar een scheppende functie hebben. Ze vinden als het ware nieuwe ervaring uit.¹⁶ Datzelfde kunnen we zeggen van een schilderij, van literatuur of muziek. Kunst kan ons inzicht verruimen inzake levensoriëntatie, zingeving, aldus de opvatting van het esthetisch cognitivisme dat ik hier verdedig. Het voert thans te ver uit te werken hoe dat geven van inzichten per tak van de kunst gebeurt, wel geef ik straks een voorbeeld uit de schilderkunst.¹⁷

Van deze laatste waarde geldt hetzelfde als van de andere genoemde waarden. Ze is niet in alle kunst aan te wijzen. Een bepaald werk hoeft niet alle waarden te hebben zoals het geven van genoeg, schoonheid, uitdrukking geven aan emotie of het geven van inzichten, om toch een kunstwerk te worden genoemd. We kunnen over kunst kennelijk alleen spreken op de wijze van een familiegelijkenis. De laatste waarde, het geven van inzichten, acht ik van groot belang. Allereerst omdat deze waarde verklaart waarom kunst maatschappelijk onmisbaar is. Kunst geeft inzichten hoe in een bepaalde cultuur de levensoriëntatie is. En daarmee heb ik een basis van gemeenschappelijkheid gevonden tussen kunst en religie. In beide, in kunst en religie gaat het om inzichten inzake levensoriëntatie, om zingeving.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Oog en Geest*, een filosofisch essay over de waarneming in de kunst, Baarn: Ambo 1996, 32.

¹⁵ N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hassocks: The Harvester Press 1978, 102.

¹⁶ N. Goodman, *Languages of Art*, An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis: The Bobbs-Merill Company 1970, 64v.

¹⁷ Zie voor de uitwerking per kunstsoort: G. Graham, *Philosophy of The Arts*, an Introduction to Aesthetics, London: Routledge 2005.

2. De verhouding kunst en religie: exclusivisme en inclusivisme

Exclusivisme: Rookmaaker en Van der Leeuw

Hoe wordt in de theologische esthetiek de verhouding kunst en religie bepaald? Ik beperk mij hier tot enkele vertegenwoordigers van de protestantse stroming binnen de theologische esthetiek.¹⁸ De Neocalvinist Hans R. Rookmaaker gaat met Herman Dooyeweerd, beiden destijds aan deze universiteit verbonden, ervan uit dat de schepping een rijk gedifferentieerd geheel is met wetten gegeven door God. Kunst behoort tot een aparte wetskring, waarvan het kernmoment schoonheid is.¹⁹ Taak van de kunstenaar is iets schoons te maken zoals God de wereld schoon heeft geschapen: "God zag dat het goed was" (Gen. 1:9).²⁰ De relatie tussen kunst en (christelijke) religie wordt bepaald door de Neocalvinistische notie van de *antithese*, de antithese tussen geloof en ongeloof.²¹ Rookmaaker benadrukt met klem dat de kwaliteit van kunst niet een zaak is van het al dan niet gelovig zijn van de kunstenaar. Het gaat om het talent van de kunstenaar om iets schoons te maken, "provided that he remains within the scope of the norms for art, provided that he works out of the fullness of his humanity, and does not glory in the depraved or in iniquity or glorify the devil".²²

Er zijn bezwaren tegen deze opvatting in te brengen. Het eigene van kunst wordt weliswaar benadrukt, kunst en schoonheid zijn een onderscheiden aspect van onze leefwereld, maar tegelijk wordt kunst op een theologisch aanvechtbare wijze vanuit de christelijke leer beoordeeld. In het Neocalvinisme wordt God eenzijdig beschouwd als soevereine wetgever van de schepping, waarbij dan achteraf God in Christus werkzaam is als liefde en genade voor de gelovigen. Gods wezen wordt voorgesteld als gespleten in enerzijds zijn wil (God als wetgever) en anderzijds zijn liefde (Gods genade). Daarmee correspondeert een tweedeling in de mensheid: het 'verbond der werken' dat heel de mensheid geldt en 'het genadeverbond' voor de uitverkorenen. Schepping en verlossing worden zo uit elkaar gehaald.²³ Men spreekt dan wel over algemene genade ten aanzien van de wereld, maar een onderscheid van algemene en bijzondere genade heeft het risico de eenheid van Gods wezen, zijn wil en liefde, en daarmee de consistentie van zijn handelen tekort te doen. Deze positie is bovendien weinig vruchtbaar naar de kunst toe omdat kunst vanuit de christelijke confessie heel snel negatief

¹⁸ Zie voor de katholieke positie R. Viladesau, a.w., en voor de oosters-orthodoxe positie P. Evdokimov, *The Art of the Icon, a Theology of Beauty*, Wheathampstead: Anthony Clarke 1990.

¹⁹ H.R. Rookmaaker, Sketch for an Aesthetic Theory based on the Philosophy of the Cosmonomic Idea, in: *The Complete Works of Hans R. Rookmaaker*, M.Hengelaar-Rookmaaker (red.), Carlisle: Piquant 2002, deel 2, 24-79.

²⁰ Rookmaaker, *The Creative Gift, The Complete Works*, deel 3, 207.

²¹ *The Creative Gift*, 147.

²² Rookmaaker, *Modern Art and the Death of a Culture*, Wheaton: Crossway Books 1994, 228.

²³ Zo terecht J. Begbie, *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, Edinburgh: T & T Clark 1991, 143-155.

wordt getaxeerd. Zo schrijft Rookmaaker in zijn befaamde *Modern Art and the Death of a Culture*: “to look at modern art is to look at the fruit of the spirit of the avant-garde: it is they who are ahead in building a view of the world with no God, no norms.”²⁴ G. van der Leeuw bestempelt deze relatie van kunst en religie vanuit de antithese niet ten onterechte als de verhouding destijds “van de zeven Provinciën in den tijd der Republiek tot de Generaliteitslanden. Ze hooren er óók bij, vooral om te gehoorzamen”.²⁵

Hoe ziet de godsdienstfenomenoloog en theoloog Van der Leeuw zelf de verhouding kunst en religie in zijn bekende werk *Wegen en Grenzen* (1948)? Hij onderscheidt de verhouding van religie en kunst in vier structuren: 1. de volstreckte eenheid van beide, zoals ze nog ongedifferentieerd voorkomt in de ‘primitieve’ beschaving; 2. een overgangsstructuur waarin het verband tussen beide losser wordt en tenslotte volkomen uiterlijk wordt; 3. Het conflict waarbij religie en kunst tegenover elkaar staan als vijandelijke machten; 4. een nieuw gevonden eenheid.²⁶ Deze vier structuren wijst hij aan op het gebied van dans, drama, woord, beeld, architectuur en muziek. Als fenomenoloog wijst hij op wegen en grenzen tussen kunst en religie, als theoloog beleeft hij “telkens het wonder van de samenvloeiing der beide stroomen van religie en kunst”.²⁷ Het gaat hem om het herwinnen van de eenheid van kunst en religie. Anders dan Rookmaaker zet Van der Leeuw niet in bij God als wetgever, maar bij de incarnatie, bij God in Christus. Hij wijst erop dat Christus door Paulus beeld van God wordt genoemd. Het Beeld, het feit, dat God zich verbeeldde is het centrum van deze theologie van de kunsten.²⁸ “Het moet mogelijk zijn, het kan mogelijk zijn in het menschenwerk van schoonheid de trekken van Gods werk te herkennen, wanneer God zelfs aan zijn aardsche Schepping de trekken van zijn eigen beeld heeft gegeven”.²⁹ Op zich is dit van belang en kan men zo naar kunst kijken. Van der Leeuw gaat echter een stap verder en laat zijn visie op kunst bepalen door zijn apostolaattheologie. Kunst is bij Van der Leeuw vooral interessant als gekerstende, gedoopte kunst. De relatie van kunst en religie is bij hem gebaseerd op herkerstening. Ik merk terloops op dat de tijden veranderd zijn en dat men christelijke presentie in de huidige multireligieuze samenleving anders dient te formuleren.³⁰

Van der Leeuw als man van de Doorbraak staat anders tegenover de cultuur dan de Neocalvinist Rookmaaker. Van der Leeuw wijst de opsluiting in eigen kring af en staat midden in de cultuur. Ondanks dit verschil delen Van der Leeuw en Rookmaaker dezelfde positie inzake de verhouding kunst en religie. Beiden zien de verhouding kunst en religie als *exclusief*, niet in de zin dat het christelijk geloof kunst uitsluit, maar in de zin dat het christelijk geloof de norm stelt voor de kunst. Of de relatie kunst en religie bepaald wordt vanuit algemene genade en antithese of vanuit herkerstening, doet er niet zoveel toe. In beide gevallen bepaalt de christelijke religie de relatie,

²⁴ Rookmaaker, a.w., 222.

²⁵ Van der Leeuw, a.w., 2.

²⁶ a.w., 439.

²⁷ a.w., 471.

²⁸ a.w., 466,337v.

²⁹ a.w., 471.

³⁰ a.w., XIV. Zie voor Van der Leeuws positie ook M. Barnard, *De dans kan niet sterven*, Gerardus van der Leeuw (1890-1950), Zoetermeer: Meinema 2004, hfdst.2.

terwijl de kunst zich dient te voegen. Zo'n opvatting wordt thans weer verdedigd door Phillip Blond, een vertegenwoordiger van de postmoderne, katholieke theologische stroming Radical Orthodoxy.³¹

Het methodisch tekort van Rookmaaker en Van der Leeuw bestaat erin dat zij werken met een te beperkt religiebegrip. Religie vatten ze op als de georganiseerde christelijke religie. De christelijke leer is de maatstaf om kunst en cultuur theologisch te taxeren. Hanteert men zo'n maatstaf, dan kan men de verhouding religie en kunst alleen als *exclusief* zien, de houding van de hele waarheid te hebben zonder erkenning dat seculiere kunst voor de christelijke religie verrijkend kan zijn. Kunst dient gekerstende kunst te zijn. Kunst die dat niet is, wordt om die reden gauw negatief beoordeeld. Daarbij komt dat Rookmaaker en Van der Leeuw in kunst vooral de waarde schoonheid benadrukken. Zo wordt voorbij gegaan aan inzichten binnen de kunst waarvan de theologie zou kunnen leren. Evenmin leert de theologie zo niet van de kritiek die er vanuit de kunstwereld op kerk en theologie is. Om een voorbeeld te geven. De figuur van Jezus komt wereldwijd als personage voor in talloze romans en verhalen van vooraanstaande schrijvers. Kuschel die daar onderzoek naar verricht heeft, ziet in veel Jezusliteratuur een algemene tendens zich aftekenen. Vele auteurs zijn kritisch over de kerk, maar positief over Jezus zoals hij in de evangeliën naar voren komt.³²

Inclusivisme: Tillich

Er ontstaat een patstelling: de theologie dient vanuit haar eigen 'zaak' kunst te beoordelen, maar als dat gebeurt, dan komt zo'n beoordeling vaak neer op weinig ruimte geven aan kunst als zelfstandige, van kerk en theologie onafhankelijke grootheid. Paul Tillich lijkt deze patstelling te doorbreken. Daarom ga ik iets dieper op zijn kunsttheologie in.

De grote verdienste van Tillich is dat hij een verruimd begrip van religie ontwikkelt in onderscheid van religie als georganiseerde godsdienst. Wanneer hij religie op cultuur betreft, dan vat hij religie op als betrokkenheid op het Onvoorwaardelijke of het Ultieme, in onderscheid van religie als de georganiseerde godsdienst. Op deze wijze moeten wij zijn bekende uitspraak lezen dat "religie de ziel is van de cultuur en de cultuur de vorm van de religie". De verschillende levensgebieden verwijzen ieder op eigen wijze naar het ultieme en dat geldt ook van de kunst. Hij pleit voor *correlatie*, een wederzijdse betrokkenheid op elkaar van kunst en religie. Aan de hand van de schilderkunst en van de literatuur laat ik zien hoe Tillich (en anderen in zijn voetspoor) religie en kunst met elkaar verbindt.

Wat maakt een schilderij tot een *religieus* kunstwerk? Een kunstwerk is niet religieus omdat het een religieus thema tot inhoud heeft zoals een Christus- of een madonnafiguur. Niet de inhoud maar de *stijl* bepaalt of een

³¹ P. Blond, Perception, from modern painting to the vision in Christ, in: *Radical Orthodoxy*, J Millbank e.a. (red.), London: Routledge 1999, 220-242.

³² K-J Kuschel, *Im Spiegel der Dichter, Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Düsseldorf: Patmos 1997, hfdst. 5.; K-J.Kuschel, *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Zürich/Gütersloh: Benziger Verlag/Gerd Mohn 1978. K-J.Kuschel, *Jesus im Spiegel der Weltliteratur, eine Jahrhundertbilanz in Texten und Einführungen*, Düsseldorf: Patmos 1999.

schilderij religieus is. Doorgaans spreken we behalve over de stijl van een schilderij, over haar inhoud, haar thema en over de vorm of compositie, het spel van lijn en kleur. Tillich voegt daar de term 'Gehalt' aan toe, waarmee hij de metafysische betekenis of diepte van een schilderij aangeeft. Als hij beweert dat de stijl bepaalt of een schilderij religieus is, dan vat hij de term stijl niet in kunsthistorische zin op zoals de stijl van het impressionisme of expressionisme, maar als een theologisch begrip. Stijl duidt op de wijze waarop de oppervlakte opengemaakt wordt zodat het ultieme kan worden opgeroepen. Zo'n breking van de vormen zie je heel duidelijk in de wijze waarop Cézanne een stilleven, Van Gogh een boom schildert of bij expressionistische schilders. Het naturalistisch realisme van Frits van Uhde's *Christus in Emmaüs* is een weergave van de empirische werkelijkheid en is dus het minst religieus omdat daarin de werkelijkheid niet wordt ontsloten en de metafysische diepte ontbreekt.³³ *Stijl* is "de onmiddellijke invloed van 'Gehalt' op de vorm".³⁴ Als theoloog kijkt Tillich naar schilderijen in hoeverre daarin sprake is van 'Gehalt', van de metafysische diepte die het ultieme evoceert. Zo schrijft hij:

it is indeed possible to see in a still life of Cézanne, an animal painting of Marc, a landscape of Schmidt-Rottluff, or an erotic painting of Nolde the immediate revelation of an absolute reality in the relative things; the depth-content [Gehalt] of the world, experienced in the artist's religious ecstasy, shines through the things; they have become 'sacred' objects.³⁵

Het criterium om te onderscheiden tussen religieuze en niet-religieuze schilderkunst is de uitdrukingskracht (expressiveness): in hoeverre wordt de oppervlakte van de werkelijkheid opengemaakt en zijn de vormen zo dat de 'Gehalt', de metafysische diepte van de werkelijkheid geëvoceerd wordt. Tillich ontleent dit criterium aan kunststromingen als het expressionisme en de 'Neue Sachlichkeit', maar daarmee is 'expressiveness' niet beperkt tot deze kunststromingen.³⁶ Voorbeelden van expressiviteit, waardoor een kunstwerk een religieus kunstwerk is, wijst Tillich door heel de kunstgeschiedenis aan zoals in het werk van Jeroen Bosch, Pieter Breughel, Grünewald, Goya enz. Een schilderij waar hij vaak op terugkomt is Picasso's *Guernica*. Hij noemt het religieus omdat de oppervlakte opengemaakt wordt en zo iets oplicht van het ultieme, waarin we tegelijk participeren én vervreemd van zijn.³⁷ De natuur op het schilderij is ontdaan van haar empirische vorm. Het gaat niet meer om inhoud, om uiterlijke feitelijkheid – het bombardement op Guernica – maar om het oorlogsgeweld als zodanig. Tillich noemt het het meest protestantse schilderij, omdat het een profetisch protest is tegen de destructieve en demonische machten van de wereld.³⁸

³³ Tillich, *The Religious Situation* (1926/1932), in: P. Tillich, *On Art and Architecture*, J. and J. Dillenberger (red.), New York: CrossRoad 1987, 69, vgl. 96, 178 (afk. AA).

³⁴ Tillich, *Religious Style and Religious Material in the Fine Arts* (1921), in: AA 51.

³⁵ A.w., in: AA 54.

³⁶ Gläubiger Realismus II (1928), in: P. Tillich, *Gesammelte Werke*, Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk 1961, deel 4, 88-106, 88v.

³⁷ *Contemporary Visual Arts and the Revelatory Character of Style* (1958), in: AA, 136.

³⁸ *Existentialist Aspects of Modern Art* (1955), in: AA 95, vgl. AA 179.

In hoeverre moeten we nu constateren dat de relatie religie en kunst hier een is van *correlatie*, van een wederzijdse betrokkenheid? De pool van de kunst wordt niet herleid tot de (georganiseerde) christelijke religie, maar lijkt op eigen wijze naar het ultieme te wijzen. Zelf heeft Tillich van kunst veel geleerd voor zijn theologie en theologische sleutelbegrippen aan kunst ontleend.³⁹ Toch is bij Tillich niet echt sprake van correlatie tussen kunst en religie, zo zullen we zien.

Tillich heeft zelf zijn theologische analyses van kunst beperkt tot de schilderkunst en de architectuur. Anderen hebben zijn inzichten toegepast op de literatuur op grond van Tillichs correlatiemethode van vraag en antwoord uit diens *Systematic Theology* (1951). Dichtkunst, romans, drama's, maar ook filosofie beschouwt men met Tillich als reservoir vol levensvragen waar de theologie het antwoord op moet geven.⁴⁰ Het lijkt of daarmee een stap terug wordt gedaan en kunst en cultuur alleen maar verzamelpunt zijn van levensvragen waar de theologie het antwoord op mag geven. Is zo nog van correlatie, van een wederzijdse betrokkenheid sprake tussen religie en kunst waarbij ook de kunst in haar eigenheid wordt erkend? Vooral in Duitsland, maar ook in de Verenigde Staten heeft men Tillichs vraag en antwoordmethode toegepast om literatuur voor de theologie te 'gebruiken'.⁴¹ Meestal met voorbijgaan van een literatuurwetenschappelijke analyse, wordt literatuur gebruikt als voorraadkamer van levensvragen voor de theologie. Zo miskent men de eigen waarde van literatuur en gebruikt haar als verzamelpunt van levensvragen, als registratie van de 'Fraglichkeit' van het menselijk bestaan om daar theologische antwoorden op te geven. Daarmee is de correlatie tussen kunst en religie gemankeerd doordat een *wederzijdse* relatie ontbreekt.

Hoever komen wij met Tillichs visie op de relatie kunst en religie? Tillichs poging om als theoloog kunst te interpreteren, roept vragen op:

1. Tillich wil in de kunst, het ultieme, de metafysische diepte aanwijzen. Hij neemt daarbij aan dat het ultieme *eenduidig is uit te leggen als de persoonlijke God van het christelijk geloof*. Dat geldt maar voor een heel beperkte groep kunstenaars zoals voor componisten als Messiaen, Tavener en Pärt of voor schilders als Van Eyck, Rembrandt, Van Gogh en Malevich. Zowel in filosofie als in kunst wordt op heel verschillende manieren het ultieme aangeduid. In de metafysica heeft men het ultieme op vele wijzen omschreven als pantheïstisch (Spinoza), als geest (Hegel) of als materie (Marx). In het evoceren van het ultieme zijn Kandinsky en Mondriaan vooral door de theosofie beïnvloed. En dan heb ik nog niet eens de kunst genoemd die geïnspireerd is door andere grote wereldreligies zoals hindoeïsme, boeddhisme en islam.
2. Tillich identificeert niet alleen het ultieme met de persoonlijke God, maar hij legt ook de stijl vast hoe het religieuze in schilderkunst geëvoceerd dient

³⁹ W. Schüssler, Die Bedeutung der Kunst, Kunstgeschichte und der Kunstphilosophie für die Genese des religionsphilosophischen und kulturtheologischen Denkens Paul Tillichs, in: P. Tillich, *Kunst und Gesellschaft*, Tillich-Studien, Vol. I, (Münster: Lit Verlag, 2004), 49-87.

⁴⁰ Tillich, *Systematic Theology*, London: James Nisbet 1968, I, 70.

⁴¹ G. Langenhorst, *Theologie und Literatur*, Ein Handbuch, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, 22-26.

te worden. Model daarvoor is de wijze waarop transcendentie in het expressionisme wordt geëvoceerd, namelijk als het openbreken van de oppervlakte. Dit criterium van expressiveness is in mijn ogen te smal. Beoordeelt men het Gehalt, de metafysische diepte in schilderkunst op deze wijze, dan worden te snel andere evocaties van transcendentie de pas afgesneden.

3. De beide vorige overwegingen samennemend, concludeer ik dat Tillich inzake de verhouding kunst en religie het exclusivisme van Van der Leeuw en Rookmaaker inruilt voor *inclusivisme*, doordat hij de eigen opvatting van het ultieme niet alleen inleest in evocaties van het ultieme, maar ook de stijl vaststelt waarop het ultieme in de schilderkunst moet worden uitgedrukt. Kunst zonder kerk die verwijst naar het ultieme, zou impliciet verwijzen naar de persoonlijke God van het christelijk geloof.

4. Hij veronachtzaamt in zijn theologische beoordeling van de schilderkunst of ze al dan niet metafysische diepte heeft, de esthetische analyse van het kunstwerk. De theologische waardering van een kunstwerk komt zo los te staan van de esthetische beoordeling van de kunsthistoricus of van de kunstkritiek. Hetzelfde geldt mutatis mutandis voor de literatuur. De vraag is of je de religieuze betekenis van kunst wel goed kunt vaststellen zonder gebruik te maken van kunstgeschiedenis, theorie en hermeneutiek van de kunst.

5. Het gaat Tillich vooral om het *aanwijzen van het onvoorwaardelijke of het ultieme in de kunst, waarbij inhoud of thema van ondergeschikt belang is*. Een schilderij is immers volgens hem niet religieus vanwege haar religieuze voorstelling, maar of zij metafysische diepte heeft. Als Tillich aandacht heeft voor de inhoud van een schilderij, dan is dat beperkt tot onderwerpen als vervreemding en negativiteit. Ik herinner eraan dat hij Picasso's *Guernica* het meest protestantse schilderij noemt. Wat kunst te bieden heeft aan inzichten wordt van te voren al door hem in het kader gezet van zijn Lutherse theologie van zonde en genade.

Kortom: Tillich's bijdrage aan de theologische esthetiek is dat hij dankzij een verruimd religiebegrip kunst zonder kerk theologisch weet te waarderen. Toch is er niet echt sprake van een correlatie tussen religie en kunst in de zin van een *wederzijdse* betrokkenheid. Exclusivisme ruilt hij in voor inclusivisme: het ultieme in cultuuruitingen is te herleiden tot de christelijke religie. De besproken visies op de verhouding kunst en religie van exclusivisme en inclusivisme brengen mij ertoe mijn probleemstelling als volgt te preciseren: is het mogelijk zo'n relatie tussen kunst en religie te schetsen dat daarin sprake is van echte wederkerigheid tussen beide die noch de eigenheid van kunst noch die van religie tekortdoet?

3. De relatie kunst en religie als correlatie

De exclusieve positie van Van der Leeuw en Rookmaker komt neer op een confrontatie tussen religie en kunst zonder kerk. De inclusieve positie van Tillich focust in schilderkunst en architectuur op het impliciet ultieme dat gelijk gesteld wordt met de God van het christelijk geloof en in de literatuur op de registratie van levensvragen waarop de theologie het antwoord geeft.

De correlatie komt niet echt tot stand. De positie die ik wil voorstellen is die van een correlatie, van een wederzijdse betrokkenheid van kunst en religie, waarbij aan beider eigenheid recht wordt gedaan. Ik laat dat als volgt zien.

Kunst is zoals gezegd in het bijzonder waardevol omdat zij inzichten geeft inzake levensoriëntatie (par 1). Omdat religie ook levensoriëntatie verschaft hebben beide een gemeenschappelijke zaak. De gemeenschappelijke interesse ligt in levensbeschouwing die ik breed opvat als menselijke bestaansinterpretatie als zodanig. Levensbeschouwing beperk ik dus niet tot de georganiseerde levensbeschouwing, maar ook tot de niet-georganiseerde levensbeschouwing, de levensbeschouwing in fragmenten. Ieder mens heeft op een of andere wijze, impliciet of expliciet een levensbeschouwing, een interpretatie van het menselijk bestaan. Daarom heb ik levensbeschouwing een antropologische categorie genoemd.⁴² Ook heb ik elders voor een verruimd begrip van zin en zingeving gepleit, dat seculier, spiritueel of godsdienstig gestalte kan krijgen.⁴³

De correlatie tussen kunst en religie ligt in de levensbeschouwing (in de brede zin van het woord). Is levensbeschouwing in plaats van een verruimd religiebegrip de basis van de verhouding van kunst en religie, dan hoeft kunst niet meer tot religie herleid te worden zoals in de beide boven besproken posities gebeurt. Ook wanneer kunst in haar eigensoortigheid wordt gerespecteerd, is zij van groot belang voor religie en omgekeerd is religie een bron voor de kunst. Ik benadruk dat het hier gaat om kunst buiten de kerk. Hoe kunst binnen kerk en liturgie haar plaats heeft, is een andere zaak en belangrijk genoeg om daar apart aandacht aan te geven.

Twee zaken noem ik om te laten zien hoe kunst voor religie van belang is. Allereerst de wijze waarop het ultieme in de kunst wordt geëvoceerd en hoe dit zich verhoudt tot het theologisch spreken over God. Om te voorkomen dat men de eigen theologische opvattingen in de evoceringen van het ultieme in de kunst inleest, dient men eerst een werk als kunstwerk met behulp van de daartoe geëigende interpretatiemiddelen (kunsthistorische, literatuurwetenschappelijke, musicologische methodes) te analyseren. Pas daarna kan het theologisch interpreteren van kunst gebeuren. Pas als is vastgesteld op welke wijze een schilder als Caspar David Friedrich of Rothko religieuze transcendentie oproept, kan het gesprek met de theologie beginnen.

Behalve het ultieme zijn ook andere thema's aangaande de bestaansinterpretatie waardevol voor de theologie. Literatuur is voor de theologie niet zozeer van belang omdat zij levensvragen van de mens registreert, maar vooral omdat zij inzichten kan geven die de theologie te denken geven. Bovendien geeft zij in een seculiere taal en niet in de voor velen onbegrijpelijke taal van de theologie, uitdrukking aan religieus gedachtegoed zoals genade, verzoening, dood enz. Shakespeare's *King Lear* gaat over een koning aan wie alle wijsheid blijkt te ontbreken. In een gril verdeelt hij zijn koninkrijk onder zijn drie dochters. Theologisch is het

⁴² W. Stoker, *Is geloven redelijk?* Een geloofsverantwoording, Zoetermeer: Meinema 2004, hfdst 3.5.1.

⁴³ W. Stoker, *Is vragen naar zin, vragen naar God?*, een godsdienstwijsgerige studie over godsdienstige zingeving in haar verhouding tot seculiere zingeving, Zoetermeer: Meinema 1993.

toneelstuk interessant door de manier waarop de dood erin functioneert. Lear heeft aan het einde van het stuk zijn gestorven dochter Cordelia in de armen. Een dramatisch moment dat iets weg heeft van een seculiere versie van een piëta.⁴⁴ Cordelia is immers een voorbeeld van ware menselijkheid. De oude Lear had de liefde van zijn dochter te laat onderkend en roept nu met de dode Cordelia in de armen: “maar ziet toch! ziet gij dit? ziet ziet haar lippen, - O ziet! ziet!”.⁴⁵ Op dat moment sterft Lear zelf ook. Is dat echt het einde? Gaandeweg het toneelstuk was Lear gereduceerd tot niets en nu tot louter stof. De dood wordt hier serieus genomen, maar is zij echt het einde? De theologische vraag is hier hoe leven tot vervulling komt of breekt het leven zo maar af zonder voltooiing zoals het feitelijke leven lijkt te suggeren? Een ander voorbeeld. Het gedicht van Ash Wednesday van T.S Eliot en de roman *To the Lighthouse* van Virginia Woolf geven inzicht in de spanning tussen het besef van de versplintering van de tijd en het zoeken naar een eeuwig moment.⁴⁶ Zulke inzichten zijn voor de theoloog interessant inzake de reflectie op de verhouding tijd en eeuwigheid. Uiteraard zijn er ook tal van expliciet religieuze thema's die in literatuur aan de orde komen. Kuschel laat in zijn studies over Jezus in de literatuur zien hoe de christologie door kennisname daarvan verrijkt kan worden.⁴⁷

De geschetste relatie is die van een correlatie tussen kunst en religie, waarbij de theologie uitgedaagd kan worden door inzichten in de kunst die ze al dan niet zal tegenspreken. Sommigen spreken hier van een dialoog tussen kunst en religie, dat lijkt me zeer wenselijk, maar gebeurt in de praktijk nauwelijks, voorzover mij bekend.⁴⁸ Ik hou het voorlopig erop dat het gaat om een verruiming van de horizon van de theologie door de kunst. Kunst vertolkt talloze religieuze en levensbeschouwelijke thema's die vaak onbenoemd blijven. Hier ligt een taak voor de theologie en de godsdienstwetenschap. Soms zal de theoloog inzichten delen met de kunst, soms zal er sprake zijn van tegenspraak, soms ook van het verrijken van eigen inzichten door de ander. Het is een onjuiste voorstelling van zaken als zou alleen religie baat hebben bij de kunst. Ook het omgekeerde is het geval: voor veel kunstenaars is de christelijke religie ook in de huidige tijd bron van inspiratie, hetgeen ook geldt voor de andere wereldreligies.⁴⁹ Daarom lijkt me de relatie kunst en religie juist getypeerd als een wederzijdse relatie, gebaseerd op de gezamenlijke interesse in de interpretatie van het menselijk bestaan.

Door de relatie kunst en religie als correlatief te bestempelen, geef ik tevens aan wat ik met de titel van mijn lezing, God, meester in de kunsten, niet bedoel. Men kan deze zo opvatten dat God de leraar is van de kunsten. Zo'n opvatting komt er vaak op neer dat de theoloog de normen voor de kunst bepaalt. Dat wijs ik af zoals uit het voorafgaande duidelijk mag zijn. Mijn

⁴⁴ Zie voor dit en het nu volgende: P. Fiddes, *The Promised End: Eschatology in Theology and Literature*, Oxford: Blackwell 2000, 61, 66-71.

⁴⁵ *King Lear*, V III (vertaling L.A.J. Burgersdijk).

⁴⁶ Fiddes, a.w., hfdst 5.

⁴⁷ Zie aantekening 31.

⁴⁸ Langenhorst bevestigt dit inzake de verhouding theologie en literatuur in de Duitstalige landen (Langenhort, a.w., 214-223).

⁴⁹ Zie aantekening 3.

interpretatie is een andere. God wordt in zijn scheppingswerk door kerkvaders als Ambrosius en Augustinus gezien als de grote kunstenaar. Kunstenaars vergelijken hun eigen scheppingsproces vaak met Gods scheppingswerk. En niet ten onrechte. In kunst kan iets oplichten van een openbaring. God is immers betrokken op heel de wereld, ook op de kunst. Inderdaad, God, meester in de kunsten.

Ik geef nu een voorbeeld van zo'n theologische benadering van kunst aan de hand van Barnett Newmans *The Stations of the Cross*. Helaas is er geen ruimte om ook voorbeelden te geven uit bijvoorbeeld de literatuur.

Barnett Newmans *The Stations of The Cross*

Het werk als kunstwerk

Een eerste kijken naar Newmans *The Stations of the Cross* (1958-1966) kan onbegrip opleveren, omdat er zo weinig herkenningsmomenten zijn. De eerste tentoonstelling ervan gaf een schok bij sommigen vooral ook door de titel die onmiskenbaar verwijst naar de katholieke traditie van de veertien kruiswegstaties van Christus, de dateerbare episodes van Christus' kruisgang van het huis van Pilatus naar Golgotha. Anderen zoals ikzelf zijn bij het eerste kijken naar Newmans schilderijen gefascineerd zonder direct aan te kunnen geven waar dat nu precies in zit. Of misschien vergaat het u zoals de bezoeker van een tentoonstelling met de *Stations of the Cross* uit Peter Handke's *Die linkshändige Frau*. Zij vertelt jaren later erover dat het voor haar een impressieve ervaring was.

We zien schilderijen zonder lijst en van behoorlijke grootte, platte vlakken zonder perspectief. Greenberg spreekt in verband met de geschiedenis van de avant-gardistische schilderkunst over de weigering van het platte vlak van het schilderij om 'een gat te maken' voor een realistische, perspectivische ruimte zoals in de traditionele schilderkunst gebeurt.⁵⁰ Bij het kubisme is er nog sprake van vlakke diepte omdat het een zekere sculpturale structuur heeft. Het abstract-expressionisme breekt dit open. Het zet het late werk van Monet voort, dat gekenmerkt wordt door een 'polyfone' structuur die tot stand kwam door het accentueren van punten en velden van kleur. Wat Greenberg zegt over het werk van Jean Dubuffet en Jackson Pollock geldt ook voor de *Stations of the Cross*. Er is sprake van:

...the all-over 'decentralized,' 'polyphonic' picture that relies on a surface knit together of identical or closely similar elements which repeat themselves without marked variation from one edge of the picture to the other.⁵¹

De waarneming van deze schilderijen zoals de *Stations of the Cross* is direct. Er is geen mentale reconstructie nodig om vast te stellen wat we zien zoals dat bij expressionistische of kubistische schilderijen het geval is. Het gaat niet om deelaspecten waarvan de beschouwer een geheel moet maken. We

⁵⁰ C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, 68.

⁵¹ C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, in: C. Greenberg, *Art and Culture*, Critical Essays, Boston: Beacon 1961, 155.

zijn direct bij het beeld tegenwoordig. Het veld en de zip (de verticale lijn) zien we met een oogopslag. Het kleurgebruik is uiterst sober: wit en zwart in verschillende schakeringen. De zip is steeds verschillend aangebracht. Een grote verandering treedt op bij statie zeven waar nu aan de rechterkant de brede lijn zit, terwijl dat eerder andersom was. Bij de negende tot de elfde en de veertiende statie ontbreekt het zwart en het vlak is geheel gebroken wit in verschillende tinten.

De stijl zegt iets over de inhoud van de schilderijen. Het abstracte in het abstract-expressionisme duidt erop vormen te willen scheppen die door hun abstractie een intellectuele inhoud dragen.⁵² Newman noemt zijn kunst 'ideografisch' waarmee hij bedoelt dat zij via de abstracte vorm een gedachte uitdrukt. Dat ontleent hij aan de kunst van de Indianen. Daarin werd ook een abstracte vorm gebruikt die gericht is op wat Newman een 'metafysisch verstaan' noemt. Zo gaat het hemzelf in de abstracte vormgeving om een intellectuele inhoud die het mysterie van het leven, van de mens en van de natuur raakt.⁵³

Wat is hier de inhoud? Een vraag terzijde: wie bepaalt dat eigenlijk? De maker, het schilderij of de kijker? In het algemeen dient men voorzichtig te zijn met de uitleg van de maker: het gaat immers om het werk zelf waar de intentie van de maker al dan niet in is gerealiseerd. Uitgangspunt voor de betekenis is het kunstwerk zelf in gesprek met de kijker. Waar de betekenis zich niet direct geeft, zoals hier het geval is, kunnen hints van de maker ons op weg helpen. Ook al besteed ik ruime aandacht aan de intentie van de maker, dat laat onverlet dat de betekenis van het kunstwerk dient te worden vastgesteld in het gesprek van de kijker met het kunstwerk.

Het kleurgebruik, zwart en wit in verschillende schakeringen, wijst evenals de titel op de inhoud. Newman wijst in dit verband naar het zwart, wit en grijs van de *Guernica* met zijn tragisch thema.⁵⁴ Newman heeft zijn schilderijen de titel mee gegeven van *The Stations of the Cross* met als ondertitel het woord van Jezus aan het kruis *Lema Sabachtani* [waarom hebt Ge mij verlaten?]. Over de ondertitel schrijft hij in de catalogus van de tentoonstelling van de *Stations of the Cross* in het R. Solomon Guggenheim museum (1966):

This is the Passion. This outcry of Jesus. Not the terrible walk up the Via Dolorosa, but the question that has no answer... This question that has no answer has been with us so long – since Jesus –since Abraham –since Adam the original question... The first pilgrims walked the Via Dolorosa to identify themselves with the original moment, not to reduce it to a pious legend; nor even to worship the story of one man and his agony, but to stand witness to the story of each man's agony: the agony that is single, constant unrelenting, willed - world without end.⁵⁵

⁵² Newman, *The Plasmic Image* (1945), in: *Barnett Newman, Selected Writings and Interviews*, J. P. O. Neill (red.), Berkeley: University of California Press 1992, 139v. (afk.BN).

⁵³ *The Ideographic Picture* (1947), in: BN, 108.

⁵⁴ *A Conversation: Barnett Newman and Thomas B.Hess* (1966), in: BN 277.

⁵⁵ *The Stations of the Cross, Lema Sabachthani* (1966), in: BN, 188.

Het gaat dus niet om een historisch, dateerbaar gebeuren van Christus' kruisgang, geen representatie zoals bijvoorbeeld de *Kruiswegstaties* (1946-1947) van Aad de Haas, maar om de uitdrukking van het lijden met de vraag van het waarom. In de *Stations of the Cross* is de inhoud de schreeuw van het waarom van het lijden. De grootte van de schilderijen is gekozen omdat dit de 'menselijke schaal is voor de menselijke schreeuw'.⁵⁶ Alle veertien zijn van ongeveer dezelfde grootte: twee bij anderhalve meter (198 x 152-154 cm).

Laten we nog eens kijken naar deze schilderijen die wel 'de Sixtijnse kapel van de 20^e eeuw' zijn genoemd.⁵⁷ Newman benadrukt dat door de Tweede Wereldoorlog de inhoud (subjectmatter) voor de schilderkunst belangrijk is geworden.⁵⁸ Wat is de inhoud van de *Stations of the Cross*? In de geschilderde staties wisselen licht en donker elkaar af. Het zwart in statie vijf en zes is streng. Bij statie vijf kunnen de zwarte stippen, de energieprikkels de schreeuw aanduiden van het waarom, terwijl de zip een lijn is geworden: is dat een verwijzing naar het zwijgen van de 'overkant'? Statie zes geeft de berusting aan. Na de weigering van het antwoord in statie vijf en zes verschijnt in statie zeven het goddelijke tegenover in een dramatisch tegenover, terwijl statie acht een richtingloos evenwicht lijkt aan te geven.⁵⁹ In statie negen tot elf ontbreekt het zwart. Wat ook opvalt is dat de veertiende statie geheel gebroken wit met verschillende tinten is. Hoe dat te duiden? Welke sleutel tot interpretatie moeten we hier gebruiken?

Hermeneutische analyse

De *Stations of the Cross* is een goed voorbeeld ervan hoe kunst inzichten geeft, inzichten inzake menselijke levensoriëntatie. Newman zegt dat het de huidige schilder gaat om het mysterie van het bestaan.⁶⁰ Hijzelf die van joodse afkomst is, geeft zijn schilderijen naast titels uit de Griekse mythologie vaak bijbelse titels zoals Adam, Eva, Jozua, Verbond enz., alleen hier is een titel ontleend aan de christelijke traditie. Zoals in veel moderne kunst die religieuze thema's hebben, wordt hier gebroken met de traditionele iconografie, in dit geval met de gebruikelijke uitbeelding van de kruiswegstaties. Het gaat mij om twee vragen. De vraag naar een juiste uitleg en vervolgens de vraag naar de betekenis van de *Stations of the Cross* voor de theologie.

Moeten we de inhoud van de *Stations of the Cross* beschouwen vanuit de joodse en christelijke traditie? Of gaat het over het lijden in het algemeen? Vanuit Jezus' lijdensverhaal zou je statie negen tot elf waar het zwart ontbreekt, kunnen vergelijken met de scène in Jezus' lijden van de verheerlijking op de berg, hier samengetrokken tot het ene moment van de schreeuw van het waarom, als een lichtstraal temidden van het lijden zelf. De laatste statie zou je vanuit de christelijke iconografie vanwege het gebroken wit zonder zwart als opstanding kunnen duiden, maar is dat niet

⁵⁶ The Fourteen Stations of the Cross (1958-1966) (1966), in: BN 190.

⁵⁷ F. Meyer, *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, Düsseldorf: Richter Verlag 2003, 160.

⁵⁸ A Conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess, in: BN 274v.

⁵⁹ Zo ook Meyer, a.w., 140.

⁶⁰ The Plasmic Image (1945), in: BN 140.

te triomfalistisch en in strijd met Newmans intentie zich te beperken tot de schreeuw? Wel kan men wijzen op psalm 22 waar dit kruiswoord van Jezus aan is ontleend. Die psalm begint met de schreeuw van verlatenheid en eindigt in vertrouwen: “Red mij uit de muil van de leeuw ...U geeft mij antwoord ...Van u komt mijn lofzang ...”. Newman zelf meent in overeenstemming met deze psalm dat Jezus’ schreeuw van het waarom geen klacht is. Hij wijst verder op het paradoxale dat Jezus als de vervolgte aan het kruis vergeving vraagt voor wie hem vervolgden en aan het kruis brachten.⁶¹ Deze uitleg spoort met de laatste statie zonder zwart en in gebroken wit. Jezus is door zijn woord van vergeving in staat tot een nieuw begin in de meest uitzichtloze situatie. Dat moet niet direct in christelijke zin vanuit de opstanding worden opgevat. Ik wijs erop dat het thema van een nieuw begin bij herhaling aan de orde is vóór Newmans *Onement 1* (1948): zijn schilderijen en tekeningen gaan over genese, over opnieuw scheppen en over nieuw beginnen.⁶² Daarop kan hier de veertiende statie wijzen. Newman citeert in de catalogus bij de tentoonstelling het volgende uit het joodse geschrift *Pirke Abot*:

The ones who are born are to die
Against thy will art thou formed
Against thy will thou born
Against thy will dost thou live
Against thy will die.⁶³

Alleen dat moment van de schreeuw van het waarom wil Newman weergeven. Door deze combinatie van kruiswoord en citaat uit *Pirke Abot* haalt Newman in de *Stations of the Cross* het kruiswoord uit de context van het evangelie en daarmee uit de context van het christelijk geloof. Hij geeft een nieuwe betekenis aan het lijden van Jezus: Jezus’ kruiswoord als schreeuw van de mens over zijn eindigheid als zodanig, de uitdrukking van het lijden van ieder mens met de vraag van het waarom op de lippen.

Newmans nieuwe duiding van het kruiswoord kan als volgt vanuit de hermeneutiek met het begrip exemplificatie worden verhelderd. Exemplificatie wijst, zoals Goodman opmerkt, op de scheppende functie van het kunstwerk. Het voorbeeld van exemplificatie is de staalkaart. Een staaltje van een stof exemplificeert de kleur, het materiaal en de structuur van de betreffende stof. Een schilderij exemplificeert ook, maar dan op metaforische wijze. De doeken van de *Stations of the Cross* zijn letterlijk zwart, grijs en wit, maar metaforisch triest met een sprankje hoop. Kunst is voor Newman geen illustratie bij iets wat we al weten. Om die reden noemt hij dan ook deze schilderijen niet de ‘22^e psalm’, evenmin geeft hij zoals gezegd een representatie van de kruiswegstaties van de katholieke traditie. Of in termen van exemplificatie gesproken: in plaats van bekende etiketten te exemplificeren, stellen ze nieuwe vormen voor de organisatie van visuele ervaring voor, en daarom zullen ze eerder zelf als etiketten gaan

⁶¹ A Conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess, in: BN 276v.

⁶² S. Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge: Cambridge University Press 1991, 188-195.

⁶³ From *Barnett Newman: The Stations of the Cross, Lema Sabachthani* (1966), in: BN188.

functioneren voor ervaringen die we als zodanig nog niet kenden in verband met het lijden maar door deze etiketten leren kennen.⁶⁴ Newman verruimt met een verwijzing naar de *Pirke Abot* het specifieke van Jezus' kruiswoord over diens lijden tot de algemene vraag aangaande het lijden ten gevolge van de eindigheid van het menselijke bestaan. Jezus functioneert hier anders dan in de christelijke dogmatiek als een archetype. Jezus' lijden is dat van ieder mens. Dit is mogelijke uitleg op grond van de hints van de auteur. Beslissend is of de *Stations of the Cross* ook zo'n ervaring bij de kijker oproept.

Kunst en theologie

De *Stations of the Cross* dagen de theoloog uit. Ik stip enkele zaken aan. Newman geeft, zoals gezegd, een andere betekenis aan het lijden dan de christelijke theologie doet, het lijden onder de eindigheid, hier in de context van het levenseinde door geweld. De klassieke theologie legt alle accent in het lijden van Christus op de verhouding God en mens. Newman vraagt aandacht voor een ander aspect in de evangeliën namelijk dat Christus in Godverlatenheid als mens lijdt in het aangezicht van zijn gewelddadige dood. Door de veertien staties bewust samen te ballen in de ene klacht van Jezus van het waarom, wordt de vraag aan de theologie gesteld of het lijden van Christus niet te gemakkelijk als een episode wordt gezien uit de lijdensgeschiedenis en Goede Vrijdag niet te snel overgaat in Pasen. Ik herinner aan de woorden uit de *Pirke Abot*: "zij die worden geboren moeten sterven ... Tegen uw wil zult gij sterven". Door de gewelddadige dood van Jezus, veroorzaakt door zijn vervolgers, aan de orde te stellen raakt Newman aan het thema dat de literatuurwetenschapper René Girard heeft uitgewerkt, de dood van Jezus als zondebok.

Een andere kwestie betreft de wijze waarop hier *religieuze transcendentie* wordt opgeroepen. Tillich's criterium van expressiveness is te zeer gebonden aan het model van het expressionisme en voldoet hier niet omdat in deze 'figuurloze' stijl van het abstract-expressionisme het openbreken van de oppervlakte niet aan de orde is. Op een andere wijze wordt het transcendente in Newmans werk opgeroepen. Men heeft gewezen op een overeenkomst met de Romantiek, met bijvoorbeeld Caspar David Friedrichs schilderijen.⁶⁵ Of gaat het hier om een vorm van negatieve theologie? Newman's 'figuurloze stijl' roept namelijk leegte op die paradoxaal wijze vol is.⁶⁶ Neem statie zeven: de zwarte streep links is versmald tot een lijn en het zwart is naar rechts verplaatst en breed geworden. Men zou kunnen spreken van het goddelijk tegenover, meelijdend met het leed van de lijdende creatuur.

Een derde kwestie die voor de theologie van belang is, is de interpretatie van het *einde*. Carel Blotkamp merkt op dat het voltooiën van een kunstwerk een moeilijk proces is voor een kunstenaar. Cézanne's werk

⁶⁴ Goodman, *Languages of Art*, 64v.

⁶⁵ R. Rosenblum, *The Abstract Sublime* (1961), in: *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, H. Geldzahler red., New York: E.P.Dutton&Co, 350-359.

⁶⁶ M.C. Taylor, *Disfiguring, Art, Architecture, Religion*, Chicago: The University of Chicago Press 1992, 90 (met een verwijzing naar H. Rosenberg).

doet de vraag stellen wanneer een schilderij voltooid is.⁶⁷ Bij de *Stations of the Cross* speelt de vraag van het einde in deze zin een rol: waarom houdt Newman vast aan de veertien staties, terwijl hij zichzelf niet gebonden acht aan de klassieke episodes van Christus' kruisweg? De veertiende statie is volgens de traditie de graflegging. Bij Newmans veertiende statie is het zwart verdwenen en komt de kijker het gebroken wit tegemoet. De vraag is wat hier precies *einde* betekent. Drukt het wit van de veertiende statie menselijk verlangen uit, het verlangen naar een nieuwe wereld? Wit staat toch in de iconografie voor schoonheid, glans en overwinning? Newman zelf gelooft door de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog niet meer in een nieuwe wereld. Hij kan Malevich's ideaal van de nieuwe wereld niet delen.⁶⁸ Daarmee lijkt ook een andere uitleg van het einde afgewezen te zijn, einde als opening van toekomstige mogelijkheid. Dat zou toch weer een verschuiving van kruis naar opstanding zijn hetgeen niet de intentie van Newman is. Ik constateer hier wel een spanning tussen de intentie van de maker en zijn werk. In dezelfde tijd als de *Stations of the Cross* schilderde Newman *Be II* (1961-1964). Dit werk is wel uitgelegd als Newmans antwoord op de schreeuw.⁶⁹ De zip van de rood-oranje kleur, de enig echte kleur hier op dit doek zou Newmans antwoord zijn op de schreeuw. Verwijzend naar de woorden uit de *Pirke Abot* kan men zeggen dat *BE II* tegen alle lijden in en tegen de eindigheid in appelleert op het vermogen van de mens in de voor hem vast gestelde tijd vol zin te zijn.⁷⁰ Jezus was daar volgens Newman een voorbeeld van. Ik herinner aan wat hij zei over Jezus' woord van vergeving aan het kruis. Als theoloog zou ik willen vragen waar de 'moed voor zin' vandaan is te halen. Men kan de moed voor zin in ons eindig bestaan niet ontleenen aan de eindigheid zelf. Daarvoor is meer nodig dan eindigheid, zoals ook Newman kennelijk meent. Dat zou verklaren waarom de ervaring van het transcendente in zijn werken vaak wordt opgeroepen.

Aan de hand van Newman's *Stations of the Cross* heb ik willen laten zien dat een derde positie van de verhouding kunst en religie mogelijk is. Niet de positie van exclusivisme of van inclusivisme maar die van een correlatie tussen kunst en religie. De kunst van Newman daagt in haar vertolking van inzichten inzake lijden, transcendentie en het einde de theologie uit. Er is een wisselwerking tussen kunst en religie inzake inzichten aangaande het menselijk bestaan. Newman is onmiskenbaar beïnvloed door joodse en christelijke bronnen. De theologie ontdekt dat kunstenaars ook met bestaansinterpretatie bezig zijn en daarover inzichten ontwikkelen. De Jezus van de kunst is niet de hele Jezus, maar wel de door theologen vaak vergeten Jezus. Deze leemte wil de theologische esthetiek opvullen. Wanneer de christelijke theologie geen kennis van de kunst neemt, dreigt ze esoterisch te worden en omgekeerd dreigt een cultuur oppervlakkig te worden als zij voor de menselijke bestaansinterpretatie geen gebruik maakt van de bronnen van

⁶⁷ C. Blotkamp, *De onvoltooide van Cézanne*, 40 korte beschouwingen over moderne kunst, Warnsveld: Terra Lannoo 2004, 138-140; *Vollendet Unvollendet Cézanne*, F. Baumann e.a. red., Wien: Hatje Cantz Verlag 2000.

⁶⁸ A Conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess, in: BN 275.

⁶⁹ Zie voor dit en het nu volgende Meyer, a.w., 140.

⁷⁰ Meyer, a.w., 142.

de christelijke religie of van andere religies. Per kunstsoort – literatuur, film, drama, architectuur, beeldhouwkunst, muziek – ligt het verrijkende van wederzijdse wisselwerking tussen kunst en religie verschillend. Dat zou nader moeten worden gespecificeerd.

Tot slot

Dit voorbeeld laat zien dat de beoefening van het vak theologische esthetiek een werken op de grens inhoudt. Dat brengt het risico met zich mee dat men van verschillende kanten onder vuur wordt genomen. Het staan op de grens tussen theologie, filosofie en de bezinning op de kunst is kwetsbaar voor de grensganger die leenman is van andere disciplines. Tillich noemt echter de grens dé vruchtbare plaats van kennis.⁷¹ Het denken op de grens is vruchtbaar omdat in de theologische esthetiek horizons van verschillende disciplines moeten versmelten. Als ik vanmiddag de indruk heb gewekt dat dit mogelijk is, kan ik vanavond in mijn bed stappen en woorden ontleend aan het werk van onze volksschrijver mompelen: 'het is gezien' 'het is niet onopgemerkt gebleven' dat er een vak bestaat als esthetiek en wel gegeven door een theoloog.

Dankwoord

Dat ik het vak esthetiek mag ontwikkelen, beschouw ik als een voorrecht. Ik dank daarvoor het bestuur van de Faculteit der Godgeleerdheid, het College van Bestuur van de Vrije Universiteit en de Stichting Het Vrije Universiteitsfonds. De leerstoel Esthetiek is behalve aan de Faculteit der Godgeleerdheid ook verbonden aan de Faculteiten der Wijsbegeerte en der Letteren. Ook deze faculteiten dank ik voor het in mij gestelde vertrouwen. Mijn eigen faculteit weet wat men aan mij heeft, maar u moet maar afwachten wat u met deze theoloog en godsdienstfilosoof in huis hebt gehaald. Uw krediet moet ik de komende tijd waar maken. Ik hoop dat u mij binnen uw faculteiten daartoe ruimte en gelegenheid geeft. In dat verband verheugt het mij dat de decanen van de drie faculteiten, de hoogleraren A. van de Beek, H.E.S. Woldring en D.G. Yntema het curatorium vormen van de leerstoel. De interdisciplinaire samenwerking is een experiment. De bedenker van deze stoutmoedige opzet is de voormalige decaan van de theologische faculteit Prof. Martien Brinkman. Hem dank ik voor zijn inzet in dezen. Ik voel mij met hem verwant in de visie op de relatie theologie en cultuur.

In het bijzonder voel ik mij ook verplicht aan mijn studenten. Veel van wat ik schrijf, zo ook elementen van deze rede, probeer ik eerst uit op college en leer dan van jullie commentaar.

Het gezicht van de theologische faculteit is de laatste jaren sterk gewijzigd. Veel oudere collega's met wie ik graag in het 'keukentje' sprak over ernstige en minder ernstige zaken zijn uitgediend. De goede gesprekken met hen mis ik. Er is iets nieuws voor in de plaats gekomen: een bont gezelschap van theologen van diverse denominaties waarvan ik alleen maar van horen

⁷¹ Tillich, *Auf der Grenze* (1962), in: *Gesammelte Werke* deel 12, 13.

zeggen wist. Ook bij hen voel ik mij thuis, vanuit het besef dat de onderling verschillende theologische visies elkaar kunnen bevruchten. Door de veranderde situatie is de beoefening van de theologie aan de faculteit er spannender op geworden.

Ik dank u allen voor uw aanwezigheid en aandacht.